

EL PAR CÓMICO HOMÉRICO Y SU PROYECCIÓN SOBRE EL PAR CÓMICO ARISTOFÁNICO

MARÍA JIMENA SCHERE¹

RESUMEN: El trabajo intenta demostrar la existencia de un par cómico homérico, integrado por dos personajes opuestos y antagónicos, el burlador y el burlado, que constituyen el nudo semántico del episodio. El héroe es portavoz del discurso positivo y ocupa el lugar del vencedor y burlador de su oponente. La comedia aristofánica temprana se nutre del esquema homérico, entre otros antecedentes, para construir sus personajes protagonistas: el burlador y el burlado, el vencedor y el vencido, el portavoz del discurso avalado en la pieza y el portavoz del discurso atacado. Si bien Whitman (1964), entre otros, ha destacado los paralelismos entre Odiseo y el héroe aristofánico, no se ha analizado la incidencia del par homérico completo, el burlador y el burlado, sobre el par aristofánico. Nuestro trabajo desplaza el eje de análisis de la figura del héroe hacia el concepto de par cómico.

Palabras clave: Par cómico - Épica homérica - Comedia aristofánica - Héroe/antagonista - Burlador/burlado.

ABSTRACT: This paper tries to demonstrate the existence of a comic couple in the Homeric epic, composed of two opposite and antagonistic characters, the mocker and the mocked, that constitute the semantic focus of the episode. The hero is the spokesman of the positive discourse and takes the place of the winner and the mocker of his opponent. The early Aristophanic comedy utilises the Homeric scheme, among other antecedents, to build their main characters: the mocker and the mocked, the victor and the vanquished, the spokesman of the speech endorsed in the play and the spokesman of the speech attacked. Whitman (1964), among others, emphasises the parallels between Odysseus and the Aristophanic hero; however, the influence of the Homeric couple on the Aristophanic couple has not been analyzed. Our

¹ IDIHCS - CONICET - UBA. E-mail: jimenaschere@hotmail.com
Fecha de recepción: 19/5/2016; fecha de aceptación: 29/9/2017.

analysis focuses the concept of comic couple instead of the concept of comic hero.

Keywords: Comic couple - Homeric epic - Aristophanic comedy - Hero/ antagonist - Mocker/mockered.

INTRODUCCIÓN

Las comedias tempranas de Aristófanes, pertenecientes al período dominado por el liderazgo político de Cleón (425 a.C. a 421 a.C.), se caracterizan por presentar dos personajes centrales enfrentados, que constituyen el eje de la pieza. En *Acarnienses* (425 a.C.), la primera comedia conservada del autor, el héroe cómico Diceópolis, partidario de la paz con Esparta, disputa contra su antagonista Lámaco, representante de la postura a favor de la continuidad de la guerra. Asimismo, en la comedia *Caballeros* (424 a.C.) los dos personajes rivales, Paflagonio y el Morcillero, compiten por lograr el liderazgo sobre el pueblo. En *Nubes* (423 a.C.), por su parte, la pareja protagónica, integrada por el campesino Estrepsiades y Sócrates, comienza por generar una alianza, pero termina enfrentada. También *Avispas* (422 a.C.) pone en escena la controversia entre dos personajes antagonistas: el sensato Bdelicleón y su padre Filocleón, un malvado juez que carece de sentido de justicia. Por último, la comedia *Paz* (421 a.C.) presenta los embates del campesino Trigeo, deseoso de concretar la paz para todos los helenos, contra su antagonista Pólemos, una personificación de la guerra. En definitiva, todas las comedias tempranas de período cleoniano adoptan un esquema común que permite analizarlas de manera conjunta. En este trabajo, nos proponemos explorar la influencia que ha ejercido la épica homérica en la construcción del par aristofánico. A nuestro modo de ver, los pares cómicos homéricos, en especial el binomio de Odiseo y el Cíclope (*Od.* 9), así como los pares de Odiseo-Iro (*Od.* 18) y Odiseo-Tersites (*Il.* 2), han contribuido en la elaboración de la estructura del par aristofánico.

Un estudio significativo sobre el tema del par cómico constituye el trabajo de Beltrametti (2000), quien analiza las características del par cómico

en Aristófanes, en los diálogos platónicos y en el comediógrafo latino Plauto. La autora define en términos generales la pareja cómica como: 1) una unidad dramática de dos elementos indisociables; 2) un pivote estructural; 3) un nudo semántico que liga las líneas más importantes de sentido². A partir de esta caracterización de Beltrametti, redefinimos el par cómico aristofánico como un esquema binario compuesto por dos polos opuestos y antagónicos, el burlador y el burlado, que conforman el nudo semántico de la acción y presentan un discurso positivo y un contradiscurso atacado en la pieza.

Beltrametti traza una línea de continuidad entre el par cómico plautino y el aristofánico, pero no considera antecedentes literarios anteriores. Por el contrario, el objetivo de nuestro trabajo es rastrear la presencia del par cómico en la épica que, entre otros géneros³, ha influido de manera demostrable sobre la conformación del par aristofánico.

EL PAR CÓMICO EN LA ÉPICA HOMÉRICA: ODISEO Y EL CÍCLOPE

En la tradición épica, el personaje heroico de Odiseo ocupa el lugar del astuto, del burlador de todos sus antagonistas. La crítica aristofánica ha advertido que la figura de Odiseo influye en la construcción del héroe cómico: Whitman (1964), por ejemplo, observa que el héroe cómico aristofánico se caracteriza por su inteligencia sin escrúpulos, siguiendo el modelo de Odiseo⁴. Sin embargo, los trabajos existentes se limitan al estudio de la figura del héroe cómico de manera aislada. Nuestro trabajo, por el contrario, toma como eje el análisis del par: la presencia de un burlador astuto y de su contraparte, el burlado. En este sentido, no solo la figura de Odiseo, sino más precisamente el par burlador/burlado –que conforman el héroe y sus antago-

² Beltrametti (2000: 215-226).

³ Sobre la influencia de otros géneros, como la fábula y el yambo, en la conformación del par aristofánico, cf. Schere (2014a).

⁴ Whitman (1964: 28). De Lamberterie (1998: 33) retoma la hipótesis de que Odiseo es el modelo del héroe cómico.

nistas en la *Odisea*— ha servido como uno de los modelos literarios para conformar los pares cómicos aristofánicos.

El canto IX de la *Odisea* presenta un claro ejemplo para estudiar la mecánica del par cómico en la tradición épica. El Cíclope encarna el papel del tonto burlado, opuesto a la figura del astuto Odiseo que consigue burlar a su oponente. Esa visión devaluada de Polifemo se construye en el episodio por una cadena de engaños sucesivos: en primer lugar, Odiseo emborracha a su antagonista para poder doblegarlo y poner en marcha su plan de evasión (vv. 347 ss.); en segundo orden, lo engaña con su nombre cuando le dice llamarse “Nadie” (vv. 366; 408-414); por último, logra hacer salir a sus compañeros, ocultos debajo de los carneros (420 ss.). El engaño del nombre deja de manifiesto mejor que ningún otro la contraposición burlador/burlado que existe entre las dos figuras. Luego de ser atacado por Odiseo, que lo acaba de cegar de un ojo, Polifemo llama desesperado a sus compañeros:

τοὺς δ' αὖτ' ἐξ ἄντρου προσέφη κρατερὸς Πολύφημος·
 ὦ φίλοι, Οὐτίς με κτείνει δόλῳ οὐδὲ βίηφιν”.
 οἱ δ' ἀπαμειβόμενοι ἔπεα πτερόεντ' ἀγόρευον·
 ἔϊ μὲν δὴ μή τις σε βιάζεται οἶον ἐόντα,
 νοῦσον γ' οὗ πῶς ἔστι Διὸς μεγάλου ἀλέασθαι,
 ἀλλὰ σύ γ' εὖχεο πατρὶ Ποσειδάωνι ἄνακτι”.
 ὥς ἄρ' ἔφην ἀπιόντες, ἐμὸν δ' ἐγέλασσε φίλον κῆρ,
 ὥς ὄνομ' ἐξαπάτησεν ἐμὸν καὶ μῆτις ἀμύμων⁵.

Desde la cueva, les dijo a su vez [a los demás Cíclopes] el fuerte Polifemo:

“Amigos, Nadie me mata por engaño y no por fuerza”.

Y estos, respondiendo con aladas palabras, decían:

“Si nadie te fuerza, siendo tal cual eres,

no es posible esquivar la enfermedad que viene del gran Zeus,

pero suplica a tu padre, el soberano Poseidón”.

Así decían mientras se iban; y yo reí para mis adentros

⁵ Utilizamos la edición de Murray (1919). Las traducciones de todos los textos griegos son propias.

de cómo mi nombre lo había engañado y la excelente astucia.
(vv. 407-414)

El malentendido entre Polifemo y los demás cíclopes le aporta comi-
cidad a la escena y reduce a Polifemo al lugar del tonto burlado por el inge-
nio del héroe⁶. El efecto cómico se potencia, además, por la risa final de
Odiseo al comprobar el éxito de su engaño (v. 413). Además de este pasaje,
la ingenuidad de Polifemo se observa también abiertamente en la escena en
la que se lamenta frente a su carnero: Polifemo infiere que el carnero camina
rezagado por la tristeza de ver la herida de su ojo, pero en realidad lo hace
por cargar con su enemigo atado por debajo de su pecho. (vv. 420-461). En
esa oportunidad, Odiseo se refiere al Cíclope de manera explícita con el ad-
jetivo νήπιος (‘niño’, ‘ingenuo’, ‘tonto’): “El tonto (νήπιος) no sabía / que
estos estaban sujetos al pecho, por debajo de los carneros de espesa lana”
(vv. 442-443).

Odiseo y el Cíclope conforman un par cómico, según lo hemos defini-
do, en la medida en que son los protagonistas antagónicos y opuestos, que
constituyen el nudo semántico del canto IX. Sus rasgos contrapuestos los
vuelven también complementarios desde el punto de vista narrativo: uno re-
quiere del otro —el astuto del tonto y *viceversa*— para desplegar plenamente y
dejar al descubierto la condición esencial que los define.

En el par cómico de Odiseo y el Cíclope, el enunciador-autor⁷ favore-
ce evidentemente al héroe y toma partido por él. Si bien el episodio tiene raí-
ces folklóricas y se apoya en el mito, el tratamiento particular de este mate-
rial preexistente destaca la valoración positiva del héroe y negativa de su an-

⁶ El efecto humorístico está dado también por el juego polisémico con el término μήτις (‘na-
die’/‘Nadie’/ ‘astucia’), empleado en diferentes sentidos como pronombre indefinido, nombre
propio y en el sentido adicional de ‘astucia’.

⁷ Con el término enunciador-autor, nos referimos a la imagen discursiva que el autor constru-
ye de sí mismo en su discurso. Nuestro análisis del episodio de *Odisea* no toma como objeto
de estudio el punto de vista del autor empírico (tema especialmente conflictivo en la épica
homérica), sino la imagen discursiva que se elabora del enunciador-autor y de su punto de vis-
ta en el propio discurso.

tagonista. Se pueden subrayar una serie de marcas de enunciación⁸ relevantes que orientan en este sentido: en primer lugar, Odiseo asume la voz del narrador, es aquel que tiene el privilegio de la palabra y de contar el episodio desde su propia perspectiva. En segundo lugar, Odiseo caracteriza al personaje del Cíclope mediante un retrato devaluado no solo como un salvaje, sino también explícitamente como un tonto (νήπιος); esta visión explícita se corrobora, además, de manera implícita por medio de las escenas que lo muestran como tal. La imagen negativa del Cíclope destaca a su vez, por contraste, la figura heroica del propio Odiseo. En tercer lugar, la victoria final y la actitud triunfante del héroe resultan clave para fijar la posición del enunciador-autor: el cierre del episodio nos muestra, por un lado, a un Odiseo victorioso y burlón y, por otro, a un Cíclope burlado y vencido, pese a su superioridad de fuerzas. Por último, las ocurrencias cómicas apuntan exclusivamente contra el Cíclope. El burlador, en cambio, ocupa un lugar favorecido por mantenerse al margen del ridículo, y queda ubicado en una posición de superioridad respecto de su antagonista. A propósito de la unidireccionalidad de la risa, es importante dejar bien en claro que la noción de par cómico homérico propuesta en este estudio no implica necesariamente la degradación conjunta del par, sino tan solo el rebajamiento cómico del antagonista. En el par cómico observado, en efecto, el héroe-burlador Odiseo es preservado del ridículo⁹ y su contraparte, el burlado, constituye su objeto exclusivo de burla. Además, el blanco cómico, el Cíclope, es atacado en forma potenciada desde dos planos: 1) por el enunciador-autor, que construye y presenta al polo negativo del par de una manera ridícula a los ojos del receptor; 2) por el personaje positivo del par, que ejerce la burla directa sobre su anta-

⁸ Las marcas de enunciación permiten reconocer la posición subjetiva del enunciador-autor. Kerbrat-Orecchioni ([1980] 1993: 43) define la problemática de la enunciación como “la búsqueda de los procedimientos lingüísticos (*shifters*, modalizadores, términos evaluativos, etc.), con los cuales el locutor imprime su marca en el enunciado (...)”. Las marcas de subjetividad permitirían reponer, parcialmente, la posición y la valoración del enunciador-autor respecto de los temas y de los personajes que pone en escena, al menos la imagen discursiva que el autor empírico construye sobre sí mismo y sobre sus preferencias en el propio discurso.

⁹ Rosen (2007: 134-139) subraya la debilidad de Odiseo y su condición de *πονηρός* en el canto IX. Sin embargo, a nuestro entender, Odiseo mantiene su estatura heroica, mientras que el ridículo se concentra sobre la figura del Cíclope.

gonista y se ríe de él de manera expresa en el plano interno de la acción narrativa (vv. 413-4). La mirada ridiculizante del enunciador-autor y la acción ridiculizante del personaje heroico, su risa final de triunfo, actúan de manera especular y solidaria. Se produce así una identificación entre el punto de vista del burlador-autor¹⁰ y el del burlador-personaje, reforzada por las otras marcas de enunciación positivas antes enumeradas.

Si el enunciador-autor favorece mediante indicadores positivos al personaje de Odiseo en desmedro del Cíclope, podemos decir que se identifica con él no solo en su carácter de burlador, sino que también avala de manera implícita el conjunto de valores que representa: la civilización, el heroísmo y la astucia *versus* el salvajismo anómico, la fuerza bruta y la estupidez.

EL PAR CÓMICO DE ODISEO E IRO

En la *Odisea* hay otro episodio cómico significativo para indagar la dinámica del par cómico homérico, protagonizado en este caso por Odiseo e Iro (*Od.* 18.1-116): el héroe, disfrazado de mendigo, se encuentra con Iro al regresar a su tierra; al verlo, el mendigo Iro le exige que abandone las puertas del palacio y lo desafía a la lucha. Los dos personajes se baten entonces cuerpo a cuerpo ante las risas de los pretendientes que se divierten con la escena.

Odiseo e Iro conforman un par cómico en la medida en que bajo la aparente simetría, producto del disfraz de Odiseo, se esconde la oposición entre dos personajes contrapuestos por su jerarquía: un simple mendigo y el rey de Ítaca, que ha regresado a su patria. Odiseo ocupa su lugar característico, el del astuto, que logra burlar a su antagonista, mientras que el mendigo Iro, ignorante de la verdadera identidad de su rival, lo reta a batirse con él y resulta inexorablemente vencido. La escena cómica involucra a los dos oponentes habituales (el engañador y el engañado, el burlador y el burlado, el vencedor y el vencido) y suscita la risa expresa de los pretendientes.

¹⁰ Con el término burlador-autor nos referimos siempre a la imagen discursiva que el autor construye de sí mismo en su discurso.

La caracterización de Iro destaca su voracidad insaciable y su propensión a la bebida, acorde con el estereotipo cómico del glotón a la manera del Cíclope: “comía y bebía incesantemente” (v. 3). Por otra parte, se resalta que Iro “no tenía vigor ni fuerza” (vv. 3-4), en contraste con Odiseo, que responde al ideal físico del héroe (vv. 66-69)¹¹. Al ver el cuerpo desnudo del falso mendigo, Iro demuestra su cobardía y se resiste a la pelea, tembloroso, mientras los servidores lo conducen por la fuerza (vv. 76-77). La cobardía de Iro constituye otro aspecto claramente antiheroico del personaje, que se contrasta con la actitud valiente y decidida de Odiseo.

En el final de la escena, el arrogante Iro termina apaleado y humillado por su adversario, y provoca las risas de todos los pretendientes (v. 100). Al comienzo del episodio, antes de que Odiseo se imponga sobre su antagonista, la risa recae igualmente sobre los dos polos del par, ya que los pretendientes se ríen de ambos (v. 40); sin embargo, al final de la disputa la burla se concentra en el polo vencido, el mendigo. La descripción antiheroica de la caída de Iro contrasta con la representación heroica de la caída del guerrero en combate, tan frecuente en *Ilíada*¹². El mendigo Iro se desploma en el polvo chillando como un animal (μακών, v. 98)¹³:

[...] αὐτίκα δ' ἦλθε κατὰ στόμα φοίνιον αἶμα,
καὶ δ' ἔπεσ' ἐν κονίῃσι μακών, σὺν δ' ἦλας ὀδόντας
λακτίζων ποσὶ γαῖαν· ἅτῃρ μνηστῆρες ἄγαυοὶ
χεῖρας ἀνασχόμενοι γέλω ἔκθανον.

[...] y enseguida salió roja sangre por la boca,
cayó al polvo chillando e hizo rechinar sus dientes,
dando patadas en la tierra. Los ilustres pretendientes
con las manos en alto morían de risa.

(vv. 97-100)

¹¹ Cf. *Od.* 18.66-69: “Odiseo / se ciñó los genitales con sus harapos y quedaron a la vista sus muslos / bellos y grandes y sus hombros anchos / y su pecho y brazos robustos”.

¹² Cf. e.g. *Il.* 16.345-350.

¹³ El término μακών del verso 98, si bien en este caso remite a los gritos de dolor de un hombre, suele emplearse para hacer referencia a ruidos de animales, ya sea el balido de la oveja o el chillido de otros animales como el caballo. Cf. *LSJ* (1996).

Una vez derrotado en el suelo, Odiseo censura a Iro por haberse considerado “rey de los mendigos” (πρωχῶν κοίρανος, v. 106). El tema de la fanfarronería y del escarnio al fanfarrón ya aparece antes en boca del pretendiente Antínoo, quien se dirige a Iro con el apelativo de βουγάτος (‘fanfarrón’, ‘jactancioso’, v. 79) por mostrar temor, luego de haber desafiado al mendigo-Odiseo. Por otra parte, las palabras burlonas de Odiseo explicitan y resaltan el contraste cómico entre el pretendido rey de los mendigos y su propia persona, el auténtico rey de Ítaca. En definitiva, si en un primer momento la risa involucra a ambos miembros del par, inmediatamente luego la burla se concentra sobre la devaluada figura de Iro: los galanes admiran el cuerpo, la fuerza y el valor de Odiseo y desprecian al mendigo derrotado.

En este par cómico notamos las regularidades que observamos en el modelo Odiseo-Cíclope: 1) uno de los polos es el blanco cómico principal, aunque no excluyente en este caso; 2) todas las marcas de enunciación negativas apuntan a degradar al polo negativo (el mendigo Iro)¹⁴; 3) la burla contra el blanco central es ejercida por el burlador-autor, que construye un retrato ridículo de Iro, y también por el burlador-personaje (Odiseo), que se burla de su oponente en el marco interno de la acción narrativa; 4) el enunciador-autor se identifica con el punto de vista del héroe. Finalmente, podemos agregar que los espectadores de la escena, los pretendientes, se identifican también con el héroe y con el enunciador-autor y se suman a la burla. La reacción de este público interno reproduce el efecto que se espera conseguir sobre el público externo, los receptores del poema, es decir, la reprobación de la conducta del polo negativo.

EL PAR DE ODISEO Y TERSITES

Analizaremos una última escena cómica relevante que involucra la estructura binaria del par cómico: el episodio de Tersites en el canto segundo de la *Ilíada*. Odiseo, que interviene en colaboración con Agamenón, consti-

¹⁴ Algunos autores como Nagy (1979: 228-231) y Rosen (2007: 136-139) coinciden en sostener que la visión de Iro en el episodio es claramente negativa. Rosen destaca que la reacción de Odiseo contra el mendigo se presenta como moralmente justificable.

tuye el polo positivo del par; Tersites, el polo negativo. Tersites se atreve a cuestionar la autoridad del rey Agamenón y, como respuesta, recibe un golpe de Odiseo con el cetro; al ver la represalia del héroe, todo el ejército aqueo se ríe festejando el castigo (vv. 211-277).

El blanco cómico central de esta escena está representado por la figura de Tersites¹⁵: personaje antiheroico, opuesto por su caracterización a los valores aristocráticos. Tersites es físicamente feo, en contraposición a los héroes, y carente del poder del que están investidos sus oponentes (Odiseo y Agamenón). Uno y otro polo son opuestos, antagónicos y encuadran en el modelo propuesto del par homérico.

El episodio comienza con un retrato sumamente negativo, caricaturesco, del aspecto físico de Tersites:

[...] αἰσχιστος δὲ ἀνὴρ ὑπὸ Ἴλιον ἦλθε·
 φολκὸς ἔην, χωλὸς δ' ἕτερον πόδα· τῷ δέ οἱ ὤμῳ
 κυρτῷ ἐπὶ στῆθος συνοχωκότε· αὐτὰρ ὕπερθε
 φοξὸς ἔην κεφαλὴν, ψεδνὴ δ' ἐπενήνοθε λάχνη¹⁶.

[...] *era el hombre más feo que llegó a Ilión:
 era patizambo y cojo de una pierna; los dos hombros
 estaban curvados hacia el pecho; y por arriba
 la cabeza era puntiaguda y crecía encima cabello ralo.*
 (vv. 216-219)

Su figura se opone en todo a la belleza del héroe homérico. La descripción minuciosa de sus piernas, pasando por sus hombros, hasta su puntiaguda cabeza y su cabello ralo apunta a destacar la fealdad de Tersites y constituye una clara marca de enunciación que favorece la degradación del personaje. También la manera en que se caracteriza desde el inicio su modo de

¹⁵ Sobre el carácter cómico de Tersites, véase Whitman (1964: 46-48). El autor analiza el personaje en un sentido diferente al nuestro como antecedente del héroe cómico. El análisis de esta figura ha sido abordado, entre otros, por Nagy (1979: 262), Seidensticker (1982, 53-55), Thalmann (1988), Halliwell (1991a: 281), Beta (2004: 7-14), Cottone (2005: 113-120), Rosen (2007: 67-116), Keane (2007: 33-34).

¹⁶ Utilizamos la edición de Monro-Allen (1939).

hablar –irrespetuoso, impertinente y desordenado– conlleva una fuerte carga negativa¹⁷:

ἄλλοι μὲν ῥ' ἔζοντο, ἐρήτυθεν δὲ καθ' ἑδρας·
 Θερσίτης δ' ἔτι μούνος ἀμετροεπὴς ἐκολῶα,
 ὃς ἔπεα φρεσὶν ἦσιν ἄκοσμά τε πολλά τε ἤδη,
 μάψ, ἀτὰρ οὐ κατὰ κόσμον, ἐρίζεσθαι βασιλεῦσιν,
 ἀλλ' ὅ τι οἱ εἴσαιτο γελοῖον Ἀργείοισιν
 ἔμμεναι·

[...]

*Los otros se sentaron y se contuvieron en sus lugares.
 Solo Tersites, de inmoderadas palabras, aún graznaba,
 quien sabía en su entendimiento muchas y desordenadas palabras
 para disputar con los reyes insensatamente, pero no con orden,
 sino en lo que le parecía que iba a ser ridículo para los argivos;
 [...]*

(vv. 211-216)

Tanto el aspecto físico de Tersites (vv. 216-219) como su conducta (vv. 211-215) reciben una valoración claramente negativa por parte del enunciador-autor; su retrato desfavorable, que funciona como marco introductorio de su discurso, predispone desde un comienzo al receptor en su contra. Luego, su imagen devaluada del inicio se refuerza con la opinión de Odiseo y de la tropa: Odiseo lo llamará “hablador sin juicio” (ἄκριτόμυθε, v. 246) y “el peor de los mortales” (χειριώτερος βροτός, v. 248). Por su parte, la tropa, que celebra los golpes del héroe como lo mejor que ha hecho entre los argivos (v. 274), acusa a Tersites de “calumniador” (λωβητήρ, v. 275), de tener un “ánimo arrogante” (θυμὸς ἀγῆνωρ, v. 276) y condena su enfrentamiento con los reyes (v. 277)¹⁸. La arrogancia de Tersites reside, entonces,

¹⁷ Beta (2004: 7-14) señala que Tersites, a diferencia de Néstor y Menelao, es caracterizado en la *Iliada* como un mal orador. Esta visión negativa de su modo de hablar conlleva un juicio negativo sobre su persona.

¹⁸ Los compañeros del ejército se ríen de la golpiza de Tersites “aún afligidos” (καὶ ἀχνύμενοί περ, v. 270). A pesar de esta aclaración, se señala en varias oportunidades la condena del ejército contra la arrogancia de Tersites (cf. e.g. vv. 247 y 275-7).

en atribuirse una jerarquía que no le corresponde y en atreverse a disputar de igual a igual con sus superiores. Por último, la reacción de Tersites ante los golpes de Odiseo –temor y llanto (vv. 268-9) – termina de poner en evidencia su falso heroísmo, que se limita solo al plano verbal, como se subraya en el verso 224.

En síntesis, en el par homérico Odiseo-Tersites la ridiculización recae exclusivamente sobre Tersites¹⁹, que termina escarnecido y se convierte en motivo de risa de todo el ejército. Tersites responde al tópico cómico del fanfarrón burlado, al igual que el mendigo Iro. Además del ridículo, todas las marcas de enunciación apuntan a degradarlo: su caracterización negativa en el marco introductorio de su parlamento, que coincide con la opinión de Odiseo y de la tropa; su derrota en la disputa contra los reyes; el comentario aprobatorio del ejército al término de la golpiza y la risa explícita final. Por todos los aspectos mencionados, esta escena presenta rasgos semejantes a los otros episodios analizados: la unidireccionalidad de la risa que se concentra sobre uno de los polos del par; las marcas de enunciación favorables al héroe y desfavorables contra el blanco; la risa manifiesta contra el vencido.

Cabe subrayar un aspecto distintivo que se destaca en la escena de la *Iliada*: este episodio toma como objeto de burla a un individuo sin poder, a un súbdito²⁰, que se atreve a enfrentarse contra la figura más importante del ejército aqueo. En este punto, se asemeja al episodio de Iro: también allí el polo degradado está representado por la figura menos poderosa del par, un simple mendigo. Otro paralelismo entre este pasaje y el episodio de Iro reside en los personajes externos a la pareja cómica: el ejército aqueo apoya al

¹⁹ En el verso 215 se dice que Tersites solía poner en ridículo a los reyes; sin embargo, la escena de *Iliada* no se focaliza en su imagen de burlador, que además es presentada de manera negativa, sino que el episodio se centra en ridiculizar su figura en favor de la de los reyes. En todo caso, el final de la escena en el que Tersites se convierte en objeto de risa de todo el ejército lo ubicaría en el lugar del burlador-burlado.

²⁰ Sobre la condición social de Tersites, Rosen (2007: 104-116) observa su posible parentesco con Diomedes; al respecto, véase también Marks (2005). Más allá de este presunto parentesco, apoyado por algunas fuentes, el personaje en *Iliada* se construye como un anti-héroe de baja condición y pone en escena las tensiones entre los jefes y sus subordinados, según observa Thalmann (1988).

héroe del mismo modo que en el canto XVIII los pretendientes se suman al escarnio y se identifican con Odiseo y con el enunciador-autor.

El análisis de esta última escena, junto con las anteriores, sirve para construir un modelo, que se repite en la épica con ligeras variantes: el par cómico homérico tiene un polo heroico y otro antiheroico, caracterizado por su fealdad, falta de inteligencia y, también, por la carencia de poder (en los casos de Tersites e Iro); las atribuciones del polo negativo se oponen a las cualidades asignadas al héroe (i.e. belleza física, inteligencia, astucia, poder), valores acordes con el ideal aristocrático de la épica. En definitiva, el esquema binario del par cómico pone en escena no solo el antagonismo entre dos personajes opuestos, sino también entre los valores contrarios que cada uno de ellos representa. Por su parte, el enunciador-autor encuentra en el polo positivo un *alter ego* que duplica y refuerza dentro de la pieza su propia función de burlador y, en el polo negativo, una ilustración concreta de su contradiscurso.

LOS PARES CÓMICOS TRADICIONALES

El par cómico aristofánico no solo se nutre del par homérico, sino que el esquema binario también aparece en otros géneros que han tenido una influencia demostrable sobre la comedia, como la fábula o la poesía yámbica. Por cierto, el personaje tópico del burlador, cuya figura paradigmática es Odiseo, se conecta con la tradición folklórica del *trickster*. En el campo de los estudios folklóricos, Radin [1956] (1972) ha analizado la figura del *trickster*, el engañador astuto, que representa un personaje arquetípico común a diferentes culturas, pero que adquiere en cada una sus particularidades. Desde los estudios clásicos, autores como Cook (2009) han vinculado al héroe Odiseo con la figura folklórica del *trickster* por su astucia (μητις) y su capacidad de engaño (δόλος). Desde nuestra perspectiva, destacamos que la figura del burlador astuto en la épica suele conformar un par cómico integrado por su contraparte, el burlado, que representa los valores contrarios a los del héroe.

La estructura binaria del burlador y el burlado, de raíces folklóricas, también se manifiesta en las fábulas de carácter cómico, que ha sido eje de

otro trabajo²¹. En ese estudio, hemos intentado demostrar que en las fábulas cómicas se presenta de manera recurrente una pareja de personajes de rasgos opuestos y antagónicos: uno se caracteriza por su astucia; el otro por su ingenuidad, muchas veces su arrogancia, y termina burlado y vencido por su oponente. Solo a modo de ejemplo, podemos citar una de esas fábulas de Esopo, “El cuervo y la zorra”, en la que encontramos la presencia del par cómico fabulístico (Ch. 165):

κόραξ κρέας ἀρπάσας ἐπὶ τινος δένδρου ἐκάθισεν. ἀλώπηξ δὲ θεασαμένη αὐτὸν καὶ βουλομένη τοῦ κρέατος περιγενέσθαι στᾶσα ἐπὶ αὐτὸν ὡς εὐμεγέθη τε καὶ καλόν, λέγουσα καὶ ὡς πρέπει αὐτῷ μάλιστα τῶν ὀρνέων βασιλεύειν, καὶ τοῦτο πάντως ἂν ἐγένετο, εἰ φωνὴν εἶχεν. ὁ δὲ παραστῆσαι αὐτῇ θέλων ὅτι καὶ φωνὴν ἔχει, ἀποβαλὼν τὸ κρέας μεγάλα ἐκεκράγει. ἐκείνη δὲ προσδραμοῦσα καὶ τὸ κρέας ἀρπάσασα ἔφη· “ὦ κόραξ, καὶ φρένας εἰ εἶχες, οὐδὲν ἂν ἐδέησας εἰς τὸ πάντων σε βασιλεῦσαι”.
πρὸς ἄνδρα ἀνόητον ὁ λόγος εὐκαιρος²².

Un cuervo que había robado un pedazo de carne se posó sobre un árbol. Y una zorra que lo vio y que quería apoderarse de la carne, luego de detenerse, elogió su tamaño y su belleza; le dijo también que le correspondía especialmente ser el rey de los pájaros y, sin duda, podría serlo si tuviera voz. Pero el cuervo, al querer demostrarle que tenía voz, dio fuertes graznidos dejando caer la carne. Y aquella, luego de precipitarse y apoderarse de la carne, dijo: “Cuervo, si tuvieras también entendimiento, nada te faltaría para ser rey de todos”.

La fábula es oportuna para el hombre necio.

La zorra y el cuervo constituyen un par cómico en la medida en que son personajes opuestos, antagónicos y conforman el núcleo semántico de la

²¹ Véase Schere (2014a).

²² Utilizamos la edición de Chambry (1927).

fábula. El cuervo, por su ingenua arrogancia, encuadra en el tópico del fanfarrón y, por su falta de “entendimiento” (φρήν), en el tópico del tonto burlado por su ingeniosa oponente. Los atributos negativos y positivos se distribuyen de manera antagónica y desigual entre uno y otro polo del par. Además, el cuervo se presenta como blanco cómico exclusivo de la narración y representa los valores cuestionados en la fábula: la estupidez y la vana arrogancia. Por su parte, las palabras de cierre de la zorra (“Cuervo, si tuvieras también entendimiento, nada te faltaría para ser rey de todos”) refuerzan el efecto de burla sobre el vencido y ubican a la zorra en el lugar destacado del polo victorioso, que se ríe expresamente de su antagonista, como lo hace Odiseo frente a sus adversarios. De este modo, la burla se implementa desde las dos vías habituales: el enunciador-autor elabora una imagen ridícula del polo negativo y, a su vez, el personaje positivo del par se erige internamente como burlador, actuando como *alter ego* del burlador-autor. Mediante este recurso, el enunciador-autor de la fábula se identifica claramente con el polo victorioso, como ocurre en el modelo homérico.

La fábula emplea el esquema tópico del par cómico folklórico y homérico, y lo transmite a la tradición, fundamentalmente al yambo, que recurre a la fábula como recurso fundamental de burla. Si bien en este trabajo nos centramos exclusivamente en la incidencia del par homérico, eso no significa negar la influencia de otros géneros, ni los rasgos propios que adquiere el par en la comedia de Aristófanes, producto de una reelaboración del par tradicional proveniente de géneros antecesores.

A nuestro modo de ver, resulta especialmente necesario analizar la presencia del par cómico en la épica homérica, detectar sus rasgos característicos y analizar su influencia sobre el aristofánico porque el par épico constituye el antecedente conservado más antiguo del esquema binario en la literatura griega.

EL PAR CÓMICO EN *ACARNIENSES*

La comedia *Acarnienses* es la primera obra conservada de Aristófanes. La construcción de los personajes centrales, el héroe Diceópolis y su

antagonista Lámaco, permite apreciar la incidencia del par tradicional y homérico en la construcción del par aristofánico. Diceópolis es un simple campesino que busca la paz; Lámaco, un general partidario de continuar las hostilidades contra Esparta. Los personajes se oponen en cuanto a su postura política sobre la guerra y se enfrentan en varias escenas agoniales de carácter cómico, en las que Diceópolis ocupa el lugar del burlador victorioso y Lámaco el de su antagonista vencido y burlado.

La primera escena agonal que protagonizan Diceópolis y Lámaco presenta una serie de alusiones al episodio de Odiseo e Iro, sin negar la evidente parodia del *Télefo* de Eurípides²³. La crítica ha pasado por alto esta relación, con la excepción de un comentario aislado de Harriott, quien observa simplemente que “es difícil pensar en un héroe disfrazado de mendigo sin recordar al Odiseo de Homero”²⁴.

El argumento de la primera escena se puede resumir en los siguientes términos: Diceópolis intenta que la asamblea trate el tema de la tregua, pero ante el desinterés de sus conciudadanos concierta una paz privada para él y su familia; al enterarse del suceso, los campesinos de Acarnes, partidarios de la guerra, se proponen lapidar al héroe. En este pasaje, Diceópolis, disfrazado de mendigo con los harapos de Télefo que le ha prestado Eurípides, trata de persuadir al coro y hacerlo abrazar su posición en favor de la tregua; luego, el coro llama en ayuda a Lámaco y el general acude en su auxilio. Lámaco constituye el objeto central de burla en esta primera escena agonal desde el momento mismo de su aparición:

Λάμαχος

πόθεν βοῆς ἤκουσα πολεμιστηρίας;
ποῖ χρὴ βοηθεῖν; ποῖ κυδοιμὸν ἐμβάλεῖν;²⁵

²³ La crítica ha indagado la relación con el modelo eurípideo, pero ha dejado de lado la vinculación con Homero. La relación entre *Acarnienses* y el *Télefo* de Eurípides, en líneas generales, se ha interpretado o bien como un intento por parte de Aristófanes de burlarse del trágico, o bien como una estrategia de legitimación del héroe a partir del contacto con el modelo eurípideo (Foley 1988), o bien como un elemento que desestabiliza la voz autoral (Goldhill 1991). Sobre la parodia del *Télefo* cf., por ejemplo, Rau (1967: 19-42), Forrest (1963: 7-8), Fisher (1993: 38), Jouan (1989), Voelke (2004: 121-127), Platter (2007: 43), Kentch (2008: 16-17).

²⁴ Harriot (1982: 37).

²⁵ Utilizamos la edición de Olson (2002).

Lámaco: *¿De dónde escuché un grito guerrero?
¿Adónde hay que prestar ayuda? ¿Adónde hay que lanzar el tu-
multo del
[combate?*

(vv. 572-3)

Lámaco se pone en ridículo a sí mismo al utilizar un lenguaje épico, solemne y pomposo, como los sustantivos βοή y κυδοιμός²⁶. El léxico épico remite al modelo homérico, pero adquiere en este contexto un carácter paródico en tanto la escena se desarrolla fuera del ámbito bélico y el enemigo es un inofensivo campesino.

Por su parte, Diceópolis se burla en todo momento de las armas de su oponente y de su aspecto épico. Por ejemplo, Diceópolis finge tener miedo de la imagen de la Gorgona que adorna el escudo del general (v. 582)²⁷; pero en lugar de llamarla γοργώ ('Gorgona') la nombra como μορμό ('Mormona'). Mediante la figura de la Mormona, las nodrizas asustaban a los niños²⁸; por lo tanto, el juego de palabras deja entender que el escudo de Lámaco podría asustar solo a los niños. La ridiculización de las armas se retoma de manera insistente en toda la escena agonal: primero, Diceópolis le pide a su oponente una pluma del casco para vomitar (vv. 585-6); luego, hace una referencia de doble sentido sexual comentando lo bien armado que se encuentra Lámaco (vv. 592).

Las expresiones altisonantes de Lámaco lo encuadran dentro del estereotipo cómico del fanfarrón, presente en los pares homéricos y también en los pares cómicos de la fábula. Por cierto, el héroe Diceópolis se burla de su antagonista diciendo que las plumas de su casco pertenecen al “pájaro fanfarrón” (κομπολακύθου, v. 589). En los pares homéricos, según observamos, los antagonistas de Odiseo (Iro y Tersites) son ridiculizados ambos por su presunción: en el episodio de *Odisea*, Iro es caracterizado de arrogante por

²⁶ El término βοή ('grito', 'griterío') suele ser utilizado en *Iliada* con el sentido de 'grito de guerra'; asimismo, κυδοιμός ('tumulto guerrero') también es de procedencia homérica (*LSJ* 1996).

²⁷ Acordamos con Whitman (1964: 68) en que el miedo de Diceópolis a las armas es fingido.

²⁸ *LSJ* (1996).

los pretendientes (*Od.* 18.79); también Odiseo censura a Iro por la arrogancia de haberse considerado “rey de los mendigos” (*Od.* 18.106). Por su parte, Tersites recibe la misma acusación por boca de la tropa que cuestiona su “ánimo arrogante” (v. 276)²⁹.

En la primera escena agonal, Diceópolis opera en todo momento como un Odiseo disfrazado de mendigo, que engaña a su oponente sobre su verdadera identidad (v. 578, v. 593)³⁰. El tema del disfraz y del engaño tiene resonancias de los episodios homéricos: en primer lugar, del episodio de Iro y también, de manera más indirecta, del Cíclope, en el cual Odiseo oculta su identidad bajo el nombre de “Nadie”. En definitiva, Lámaco resulta el blanco cómico central de la escena: el antagonista fanfarrón, el tonto engañado por el disfraz del héroe y el objeto de burla de Diceópolis; es decir que encuadra en el polo negativo del par homérico y tradicional. Por su parte, Diceópolis asume la función del polo positivo del par, el héroe burlador, opuesto a su antagonista y representante del discurso positivo en la pieza.

Diceópolis tiene, además, el monopolio de la burla verbal, como Odiseo en los pares homéricos: en el episodio de Iro, Odiseo se burla de su oponente llamándolo “rey de los mendigos”; en el episodio del Cíclope, Odiseo burla a su enemigo con la cómica polisemia de su nombre. En *Acarnienses*, Diceópolis también es el autor de todos los juegos cómicos de palabras (e.g. el juego Gorgona y Mormona) y de todas las burlas (e.g. la ridiculización de las armas de su oponente); por el contrario, Lámaco no sólo no produce ninguna frase humorística e ingeniosa contra su rival, sino que su lenguaje alti-

²⁹ A propósito del tópico de la arrogancia, Mastromarco (2009: 33) ha observado que la figura de Lámaco constituye el primer testimonio del “soldado fanfarrón” conservado en la comedia. Según el autor, el nombre parlante de Lámaco y su presunción lo asimilan al tópico del *miles gloriosus*, presente en el teatro cómico posterior. Mastromarco también destaca que algunos rasgos del *miles gloriosus* (i.e. el nombre parlante, la presunción y la cobardía) encuentran un antecedente en el Tersites homérico. A nuestro modo de ver, resulta fundamental observar que el tópico del *miles gloriosus* es solo una manifestación particular, de carácter militar, del tópico más amplio del “fanfarrón”. El tópico genérico del “fanfarrón” permite apreciar la continuidad existente entre los polos negativos de los pares homéricos y los polos negativos de los pares aristofánicos.

³⁰ Por ejemplo, en *Ach.* 578, Lámaco se manifiesta como el tonto engañado por el disfraz del héroe: “Tú, siendo un mendigo, ¿te atreves a decir estas cosas?” (οὗτος σὺ, τολμᾷς πτωχὸς ὦν λέγειν τάδε;).

sonante lo deja en ridículo a él mismo. Diceópolis, en suma, asume el papel de “satirista”³¹, función que lo emparenta por sí misma con la posición y la actividad propia del enunciador-autor. Esto significa que Lámaco no solo es objeto de burla del enunciador-autor –por ejemplo, por medio de los recursos paródicos recién mencionados, que se ponen en boca del mismo Lámaco (vv. 572-4) –, sino que además esa ridiculización se refuerza por la burla directa del propio personaje de Diceópolis, que asume el papel de satirista en toda la primera escena agonal. Podemos observar cómo Aristófanes adopta en su pareja cómica este rasgo característico del par cómico tradicional de la épica y la fábula: el blanco cómico es atacado por la doble vía del burlador-autor y del burlador-personaje. La función equivalente entre el poeta y el héroe cómico propicia la identificación entre ambos y acerca a Diceópolis a la condición de *alter-ego*³².

En las otras escenas agonales, Diceópolis también se burla en forma expresa de su antagonista, duplicando la postura del enunciador-autor. Hacia el final de la comedia, Lámaco es convocado por el mensajero para marchar al combate, mientras que un servidor llama a Diceópolis para disfrutar de la fiesta y del banquete. Las quejas de Lámaco por no poder asistir al banquete revelan su escaso heroísmo y su falso espíritu guerrero, del que hace ostentación por medio de su atuendo y lenguaje altisonante:

Λάμαχος

ἰὼ στρατηγοὶ πλείονες ἢ βελτίονες.
οὐ δεινὰ μὴ 'ξεῖναί με μὴδ' ἐορτάσαι;

Δικαιόπολις

ἰὼ στράτευμα πολεμολαμαχαϊκόν.

³¹ Utilizamos el neologismo “satirista” para referirnos a los personajes, que en una actitud semejante a la del enunciador-autor, ridiculizan al polo negativo.

³² Muchas veces se ha señalado que Diceópolis es un *alter ego* del autor; sin embargo, no se ha indagado en detalle todas las marcas enunciativas que sustentan esta identificación: uno de los indicadores principales es precisamente el de presentar a Diceópolis como un doble del autor, un “satirista” que ridiculiza desde dentro de la escena al blanco cómico central de la obra. Sobre la identificación del héroe con el comediógrafo, véase de Ste. Croix ([1972] 1996: 53-4): el autor observa que Diceópolis habla como si fuera el propio poeta en los pasajes 377-82 y 497-503.

Λάμαχος
οἷμοι κακοδαίμων· καταγελάς ἤδη σύ μου;
Δικαιοπόλις
βούλει μάχεσθαι, Γηρυόνη, τετραπτίλω;
Λάμαχος
αἰᾶι·
οἶαν ὁ κῆρυξ ἀγγελίαν ἡγγεῖλέ μοι.

Lámaco: ¡Ay generales más numerosos que valerosos!
¿No es terrible que no se me permita celebrar la fiesta?
Diceópolis: ¡Ay ejército de la guerralamáquica!
Lámaco: ¡Ay de mí desgraciado! ¿Ya te ríes de mí?
Diceópolis: ¿Quieres luchar, Geriones, con uno de cuatro plumas?
Lámaco: ¡Ay qué noticia me trajo el heraldo!
(vv. 1078-1083)

De manera parecida a la primera escena, Diceópolis asume el papel de satirista, burlándose expresamente de la suerte del personaje (v. 1080), de su nombre (πολεμολαμαχαῖκόν) y de sus armas (v. 1082)³³. En el texto aparece en forma explícita el verbo καταγελάω (v. 1081)³⁴, así como en el par épico Odiseo se ríe en forma expresa de sus oponentes (el Cíclope, Iro, Tersites).

También el final de Lámaco, que termina herido y maltrecho, se corresponde con el desenlace de los episodios homéricos. El Cíclope pierde el ojo a manos de Odiseo; Iro resulta lastimado y vencido por el héroe, lo mismo que Tersites. En el caso de *Acarnienses*, el mensajero relata la antiheroica lesión de Lámaco:

³³ La ridiculización de las armas de Lámaco se produce también a través de la actitud burlesca de Diceópolis que adquiere para sí una “suerte de armadura cómica”, según señala Harriott (1979: 97). Mientras Lámaco se arma para marchar al combate, Diceópolis se aprovisiona de manera paralela con alimentos para el banquete que se corresponden cómicamente con la armadura real de Lámaco. Harriott observa, además, que toda esta escena parodia las narraciones épicas que retratan al guerrero armándose para la batalla.

³⁴ Cf. *Ach.* 1107: ὄνθρωπε, παῦσαι καταγελῶν μου τῶν ὅπλων (Lámaco: “¡Hombre, deja de reírte de mis armas!”).

οἰκέτης

άνηρ τέτρωται χάρακι διαπηδῶν τάφρον
καὶ τὸ σφυρὸν παλίνορρον ἐξεκόκκισεν
καὶ τῆς κεφαλῆς κατέαγε περὶ λίθῳ πεσῶν
καὶ γοργόν' ἐξήγειρεν ἐκ τῆς ἀσπίδος.
πτίλον δὲ τὸ μέγα κομπολακύθου πεσὸν
πρὸς ταῖς πέτραισι, δεινὸν ἐξηύδα μέλος·
”ὦ κλεινὸν ὄμμα, νῦν πανύστατόν σ' ἰδὼν
λείπω φάος γε τοῦμόν· οὐκέτ' εἰμ' ἐγώ”.
τοσαῦτα λέξας εἰς ὑδρορρόαν πεσῶν
ἀνίσταται τε καὶ ξυναντᾷ δραπέταις
ληστὰς ἐλαύνων καὶ κατασπέρχων δορί.

Servidor: *El hombre [Lámaco] se ha herido con una estaca al
saltar un foso,
se torció y dislocó el tobillo
y, al caer, se rompió la cabeza contra una piedra
y despertó a la Gorgona del escudo.
Y una gran pluma de pájaro-fanfarrón, cayendo
contra las piedras, entonó este terrible canto:
“Ojo ilustre, viéndote ahora por última vez,
abandono la luz de mi vida; ya no existo”.*

(vv. 1178-1185)

Este pasaje recuerda las secuencias narrativas homéricas que describen la herida y la caída del guerrero en *Ilíada*³⁵. Al igual que en esta escena paródica de *Acarnienses*, en Homero se suele utilizar una expresión formular con el verbo πίπτω (“caer en el polvo”, ἐν κονίῃσι πίπτειν) para representar la muerte heroica del personaje³⁶. Pero a diferencia de las secuencias homéricas, Lámaco no se lastima en combate, sino de un modo ridículo, al saltar un foso. El toque cómico de la cabeza de Gorgona que se despierta del escu-

³⁵ Cf. nota 12.

³⁶ Cf. e.g. *Il.* 11.425. Véase *LSJ* (1996).

do sigue la tónica recurrente de la ridiculización de las armas. Por su parte, el verso 1182 retoma la referencia del verso 589 a las plumas del “pájaro-fanfarrón”. Una vez más el tópico de la arrogancia contrasta con la imagen de Lámaco derrotado³⁷.

En el par cómico homérico, el castigo físico del polo negativo (el Cíclope, Iro, Tersites) se muestra siempre como un escarnio merecido y degradante, a diferencia del cuerpo herido del héroe en la batalla que se suele presentar bajo un retrato estilizado y poético. En particular, podemos citar la cómica caída de Iro “sobre el polvo” (ἐν κοίῃσι), que termina ensangrentado en el suelo, chillando como un animal herido y dando patadas en el suelo (*Od.* 18.97-100). Lo mismo ocurre en el par cómico aristofánico: el tratamiento que se le da a la lesión física de Lámaco suprime todo tipo de identificación, compasión y sentimiento de admiración por parte del espectador.

Por su parte, el auditorio interno actúa de manera semejante en *Acarnienses* y en los modelos homéricos: en el episodio de Iro los pretendientes, en complicidad con Odiseo, proclaman entre risas la victoria del héroe; en el episodio de Tersites, la tropa celebra con risas la actuación de Odiseo y se pone de su lado. Del mismo modo, en *Acarnienses* el coro campesino, persuadido por Diceópolis, abraza finalmente la postura del héroe Diceópolis, que se convierte en el vencedor definitivo del *agón*, como Odiseo en los episodios homéricos. El coro constituye un espectador interno del *agón* en una función paralela a la que desempeñan los pretendientes y la tropa, que observan el enfrentamiento entre los dos polos del par y avalan la postura del polo positivo. La reacción de este público interno reproduce el efecto que se espera conseguir sobre el público externo, los receptores de la comedia, es decir,

³⁷ Los polos negativos de los pares homéricos tienen todos un carácter antiheroico, que los opone a la figura de los héroes homéricos: son bajos, malvados, cobardes, carentes de perspicacia y provistos de una vana presunción. Harriott (1979: 95) y Mastromarco (2009: 26-29) han enfatizado que el personaje de Lámaco constituye una parodia del héroe épico. Si bien esta vinculación es innegable, desde nuestra perspectiva nos interesa resaltar el hecho de que existe una relación de semejanza entre los antagonistas de los pares homéricos y los antagonistas aristofánicos. Lámaco no solo es una parodia del héroe épico, sino también una reelaboración de los polos negativos homéricos (i.e. Iro, Tersites, Cíclope), todos ellos de carácter antiheroico en sí mismos.

el apoyo hacia el polo positivo y hacia la postura política que representa (el rechazo a la guerra) y la reprobación del polo negativo.

En síntesis, en *Acarnienses* se pueden señalar algunas alusiones indirectas a la escena entre Odiseo e Iro, como el disfraz de mendigo del héroe burlador, la credulidad de su antagonista que se deja engañar por el disfraz, su fanfarronería, su caída antiheroica sobre el polvo y la adhesión en el *agón* del público interno (el coro de acarnienses) por el héroe. Pero es preciso subrayar que no solo hay semejanzas entre los episodios homéricos y *Acarnienses* a nivel argumental, bajo la forma de la alusión, sino también, fundamentalmente, en el plano estructural. Esto significa que los pares cómicos homéricos, junto con los pares tradicionales presentes en otros géneros, han ejercido una influencia en la elaboración de la estructura característica de los pares aristofánicos: en la épica y en la comedia, se observa la presencia de dos personajes antagónicos y opuestos, el burlador y el burlado, el engañador y el engañado, el vencedor y el vencido, que encarnan un discurso positivo y un contradiscurso negativo. En *Acarnienses*, el héroe burlador Diceópolis asume la postura avalada en la pieza y actúa como satirista, *alter ego* del enunciador autor; por su parte, el arrogante Lámaco representa el principal contradiscurso atacado en la obra (la postura belicista) y resulta burlado por el burlador-autor y, a la vez, por el burlador-personaje, como el polo negativo de sus antecedentes homéricos.

La identificación parcial de Diceópolis con el enunciador-autor no significa que el héroe sea un personaje idealizado o que actúe como un *alter-ego* absoluto, coincidente en todo punto con el enunciador-autor. Como la mayoría de los héroes cómicos aristofánicos, Diceópolis no carece de defectos; sin embargo, asume la postura avalada en la pieza –la defensa de la paz, y en este punto particular, que constituye el eje de la obra, actúa como portavoz de la ideología sustentada en la pieza, a semejanza de los héroes de los pares homéricos. Tampoco podemos decir que Diceópolis sea preservado en absoluto del ridículo. En este punto, debemos remitirnos nuevamente al modelo épico y destacar un matiz de diferencia en las escenas homéricas entre sí: en los pares de Odiseo/Cíclope y de Odiseo/Tersites el héroe queda por completo al margen del ridículo; en el par Odiseo/Iro, en cambio, la burla involucra primero a los dos adversarios enfrentados en la lucha, que son objeto de risa de los pretendientes, y luego se concentra sobre el polo negativo.

El género cómico, a diferencia de la épica, no admite personajes completamente idealizados o exentos del ridículo: el héroe aristofánico, según observamos, también presenta aspectos humorísticos, pero el foco central del ataque cómico es siempre el polo negativo. En este punto, el par aristofánico se acerca sobre todo al par Odiseo/Iro, que ridiculiza en una primera instancia a los dos personajes, pero que finalmente rescata al polo positivo y se encarna contra el polo negativo. Este último modelo sienta las bases de la construcción de un binomio compuesto por dos personajes cómicos, pero con un blanco central bien definido, que es atacado a la vez por el burlador-autor y por el polo positivo del par.

LA PERVIVENCIA DEL PAR CÓMICO EN *AVISPAS* Y *PAZ*

Las demás comedias tempranas del período cleoniano vuelven a mostrar, con sus particulares variantes, el esquema del par cómico analizado en *Acarnienses*. El esquema no es rígido en la comedia y adopta en cada pieza rasgos particulares acordes con sus propósitos comunicativos; sin embargo, la pervivencia de algunas marcas convencionales, presentes también en los pares homéricos y tradicionales, vuelven reconocible el modelo.

Tanto *Avispas* como *Paz* presentan dos personajes centrales de rasgos opuestos, antagónicos y que representan un discurso positivo y un contradiscurso atacado. En *Avispas* el anciano Filocleón es un juez maligno, partidario de Cleón y adicto a la actividad judicial; su hijo Bdelicleón, en cambio, asume la función de portavoz de la ideología sustentada en la pieza, intenta disuadir a su padre de ejercer su actividad judicial y trata de demostrarle que los demagogos utilizan a los jueces para su propio beneficio³⁸.

Filocleón ocupa en la obra el lugar del tonto burlado, fundamentalmente por los demagogos; pero también se revela en todo menos perspicaz

³⁸ Bdelicleón ocupa, a nuestro modo de ver, el lugar del héroe cómico de la pieza en tanto resulta el portavoz de la posición del enunciador-autor, como los héroes Diceópolis, Trigeo, etc.; por su parte, el antagonista Filocleón encarna el principal contradiscurso atacado en la obra (cf. Schere 2014b). Para una visión distinta véanse, por ejemplo, Whitman (1964), Dover (1972), Paduano (1974), McLeish (1980), Thiercy (1986).

que su hijo. Bdelicleón demuestra su superioridad, por ejemplo, cuando desarticula los burdos intentos de evasión del anciano. Filocleón fracasa en todos los casos y su hijo logra mantenerlo encerrado en su casa para que no asista a los tribunales (vv. 143 ss.)³⁹. En efecto, Filocleón es nombrado explícitamente como un tonto tanto por el coro de avisvas como por el héroe: el coro lo llama ἄφρων (v. 729) porque no se deja convencer por los argumentos de su hijo; asimismo, Bdelicleón lo acusa de ser σκαῖός (‘tonto’) y ἀπαίδευτος (‘carente de educación’, v. 1186) ante su incapacidad de adquirir los hábitos de los círculos encumbrados. Filocleón se vincula claramente con el polo desfavorecido del par homérico, en particular el Cíclope, en todas sus cualidades negativas: estupidez, maldad y falta de civilización. Asimismo, constituye el antagonista vencido y el principal representante del contradiscurso cuestionado en la pieza.

Por su parte, Bdelicleón se muestra en todo superior al anciano: no solo evita su fuga de la casa y que asista a los tribunales, sino que además lo vence con sus argumentos en el *agón* y logra captar la adhesión de su público interno, en este caso el coro de avisvas, como ocurre con el héroe Odiseo en los episodios homéricos. Si bien no logra transformar a su padre, consigue recluirlo en el ámbito privado para evitar que siga perjudicando la vida judicial ateniense. Bdelicleón, en síntesis, es el más inteligente del par, resulta favorecido por las marcas de enunciación positivas y actúa como portavoz del enunciador-autor.

La comedia *Paz*, que cierra el período temprano, vuelve a emplear el esquema binario del par cómico y presenta evidentes puntos de contacto con el par de *Acarninenses*: Trigeo es un campesino astuto, al igual que el héroe

³⁹ En uno de los intentos de evasión del anciano, aparece una alusión directa al canto IX de *Odisea*. Filocleón encarna la figura de un Odiseo paródico, ingenuo y carente de perspicacia que, al revés del héroe homérico, es descubierto en su intento de fuga por la sagacidad superior de su hijo (vv. 180-186). Nuestra interpretación de la escena va en contra de la lectura de Whitman (1964), que parangona directamente a Filocleón con Odiseo; también Paduano (1974: 116), Brillante (1987: 25), de Laberterie (1998: 33), entre otros, señalan la semejanza entre Filocleón y Odiseo durante su intento de huida, pero no advierten la inversión del modelo. Filocleón ya no representa al astuto, que burla exitosamente a su antagonista, sino a un burlador fallido que resulta descubierto y burlado a su vez por un oponente más perspicaz que él; en otras palabras, ocupa el papel del νῆπιος del modelo homérico.

campesino Diceópolis; en este sentido, remite a la figura del ingenioso Odiseo en tanto idea un plan efectivo para recuperar la paz. Además, su defensa de la tregua lo convierte en el principal *alter-ego* del enunciador-autor y portavoz del discurso positivo. Pólemos, por el contrario, constituye una personificación de la guerra, figura opuesta, antagónica al héroe, que representa el contradiscurso central atacado en la obra.

La construcción del personaje de Pólemos se asemeja, sin duda, a la figura de Lámaco. Pólemos es una divinidad poderosa, pero que ha perdido a sus principales defensores en el mundo griego: Cleón y Brásidas, muertos recientemente en la batalla de Anfípolis. En la única escena agonal que protagoniza el par, Pólemos resulta el blanco cómico principal del episodio. En primer lugar, es caracterizado como un cocinero que viene a triturar ciudades con un mortero; la imagen del cocinero le quita el halo divino al personaje y lo encuadra en un tópico cómico degradante⁴⁰. Asimismo, Pólemos es ridiculizado mediante una serie de recursos paródicos, tanto de la tragedia como de la épica:

Πόλεμος

ὡς βροτοὶ βροτοὶ βροτοὶ πολυτλήμονες,
ὥς αὐτίκα μάλα τὰς γνάθους ἀλγήσετε.

Τρυγαῖος

ὦναξ Ἀπολλων, τῆς θυείας τοῦ πλάτους·
ὅσον κακόν. καὶ τοῦ Πολέμου τοῦ βλέμματος.
ἄρ' οὗτός ἐστ' ἐκεῖνος ὃν καὶ φεύγομεν,
ὁ δεινός, ὁ ταλαύρινος, ὁ κατὰ τοῖν σκελοῖν⁴¹;

Pólemos: *¡Oh mortales, mortales, mortales de gran resistencia,
cómo vais a sufrir dolor de mandíbulas muy pronto!*

Trigeo: *¡Soberano Apolo! ¡Qué ancho mortero!
¡Cuánta maldad! ¡Qué rostro el de Pólemos!
¿No es este aquel del cual huimos,*

⁴⁰ El primer registro del tópico del cocinero presuntuoso aparece en Semónides (fr. 24 West). Cf. Degani (1991: 28).

⁴¹ Utilizamos la edición de Olson (1998).

el terrible, el de escudo de cuero, aquel sobre las piernas?
(vv. 236-241)

La repetición paratrágica del vocativo “mortales” (v. 236) rebaja cómicamente la imagen atemorizante de Pólemos desde su primera intervención. Por otra parte, su manera altisonante de expresarse tiene resonancias homéricas que lo tornan paródico: Pólemos usa, por ejemplo, el epíteto homérico πολυτλήμων (‘muy sufrido’, ‘de gran resistencia’)⁴²; también Trigeo emplea en referencia a Pólemos un epíteto tradicional relacionado con Ares (ταλαύρινος, v. 241), utilizado en *Acarnienses* para caracterizar a Lámaco⁴³.

El modo pomposo de hablar de Pólemos, dado por las repeticiones paratrágicas y el lenguaje homérico, evocan la figura presuntuosa de Lámaco y conectan a los dos polos negativos. En un claro paralelismo, la arrogancia de ambos antagonistas se revela inconsistente porque los dos personajes, a pesar de su poder superior, terminan derrotados por el héroe⁴⁴.

Por su parte, el campesino Trigeo adopta el carácter de un héroe burión, al igual que Diceópolis, y ridiculiza a todos aquellos personajes partidarios de la guerra⁴⁵. Pese a su inferioridad de fuerzas, resulta el burlador y vencedor definitivo de su poderoso rival, a la manera de Odiseo, que se im-

⁴² Véase *Il.* 7.152, *Od.* 13.319 (*LSJ* 1996). Cf. Moulton (1981: 86 n. 27).

⁴³ Olson (1998: 117).

⁴⁴ Hay una serie de elementos que permiten vincular a Pólemos con Lámaco. Por ejemplo, la presencia del servidor de Pólemos, Tumulto, (vv. 255 ss.). En *Acarnienses* Lámaco apela también a la imagen del tumulto en el verso 573 (“¿Adónde hay que lanzar el tumulto?”). Olson (1998: 117) observa, además, que tanto Pólemos como Lámaco constituyen una encarnación el fervor militar en ambas obras. Por cierto, la figura de Lámaco se emplea varias veces en *Paz* para hacer referencia a la postura militarista. Por ejemplo, en los versos 301-4 el coro utiliza el nombre de Lámaco como un sinónimo de la guerra (i.e. Pólemos): “Marchad todos aquí con ardor, derecho a la salvación / (...) pues este día brilló hostil a Lámaco (μισολάμαχος)”. Asimismo, en los versos 473-4, Trigeo se burla del escudo de Lámaco y de su imagen de la Gorgona (vv. 473-4): “Lámaco, nos agravias ahí sentado como obstáculo. / No te necesitamos para nada, hombre, ni a tu Mormona”. Finalmente, Trigeo se burla también del hijo de Lámaco que entona cantos sobre la guerra (v. 1290). En todos estos casos citados, se traza una vinculación entre la guerra, representada en *Paz* a través de Pólemos, y el antagonista de *Acarnienses*.

⁴⁵ Por ejemplo, Trigeo se burla de los vendedores de armas, partidarios de la guerra por conveniencia (vv. 1210 ss.).

pone sobre el terrible Cíclope. Por cierto, el rostro temible de Pólemos (v. 237) evoca la figura monstruosa de Polifemo.

En definitiva, tanto *Avispas* como *Paz* retoman la figura de Odiseo a través de sus héroes cómicos astutos (Bdelicleón y Trigeo), representantes del enunciador-autor, y lo oponen a un polo negativo malvado, burlado y vencido por la capacidad superior del héroe. En el caso de *Paz*, los paralelismos con *Acarnienses* entre los personajes del par son notables, motivados seguramente por la temática común de las dos comedias en contra de la guerra. En el caso de *Avispas*, el comediógrafo introduce un héroe urbano, Bdelicleón, pero que conserva rasgos opuestos a los de su malvado antagonista y las marcas de enunciación positivas convencionales.

EL PAR CÓMICO EN *NUBES* Y *CABALLEROS*

Las comedias *Caballeros* (424 a. C.) y, sobre todo, *Nubes* (423 a. C.) introducen algunas innovaciones significativas en la estructura característica del par cómico tradicional. *Caballeros* presenta dos rivales enfrentados: Paflagonio, que encarna al líder Cleón, y su antagonista el Morcillero, un vendedor de embutidos que le disputa su liderazgo sobre el pueblo. Estos personajes son antagónicos, pero no podemos decir que sean opuestos hasta el desenlace de la pieza. En principio el Morcillero actúa como un doble cómico de su antagonista y reviste las mismas cualidades negativas que su rival; sin embargo, en el desenlace se convierte en un líder positivo, opuesto al líder negativo Cleón, y guía a Demos hacia su transformación definitiva⁴⁶. Además, el Morcillero termina siendo el vencedor y el burlador de Paflagonio, porque deja al descubierto sus engaños al pueblo y logra arrebatárle su

⁴⁶ Cuando el Morcillero asume el liderazgo de Demos, personificación del pueblo ateniense, este último repudia las políticas que ha avalado en el pasado a instancia de Paflagonio-Cleón y presenta un nuevo programa político (vv. 1316 ss.). Demos propone entonces garantizar el salario de los remeros (vv. 1366-7), prohibir que los hoplitas puedan cambiar de inscripción (vv. 1369-1371) y evitar la influencia de los jóvenes políticos entrenados en el arte retórico (vv. 1373-1380). Estas medidas revelan un cambio de orientación política avalado por el nuevo líder, el Morcillero.

liderazgo⁴⁷. Otra característica del par tradicional que se repite en *Caballeros* es que el héroe actúa como *alter-ego* del enunciador-autor: en la primera parte de la obra, comparte con el enunciador-autor su enemigo común, Cleón, enfrentado legalmente con el comediógrafo⁴⁸; en el final, el Morcillero avala una orientación política distinta a la de su adversario. En suma, la identificación del Morcillero con la postura del enunciador-autor se limita al principio al antagonismo respecto de Cleón; sin embargo, en el desenlace el héroe asume de manera más plena su condición acostumbrada de *alter-ego* al convertirse en un buen líder de Demos, opuesto a la línea política de Cleón. El Morcillero termina por asumir, entonces, su función plena de polo positivo: héroe vencedor y burlador, opuesto al polo negativo y *alter-ego* del enunciador-autor.

Una consideración aparte merece la comedia *Nubes*. La obra se diferencia de las otras comedias del período en tanto el héroe campesino carece de la inteligencia y la picardía de los héroes campesinos (Diceópolis y Trigeo) y de los héroes urbanos (Morcillero y Bdelicleón). En un principio, Estrepsíades aspira a convertirse en un doble cómico de su astuto maestro, pero termina renegando de sus enseñanzas y destruyendo el “pensadero”. En el final de la obra, el campesino alcanza un nivel intelectual superior al que tenía al comienzo porque comprende el carácter nocivo de las enseñanzas de los sofistas. De manera semejante a *Caballeros*, el final de la pieza opone a los dos personajes y los presenta como antagonistas. La comedia *Nubes* es la que más se aleja del modelo del par cómico tradicional. Con todo, presenta algunos rasgos comunes que podemos resumir en los siguientes: el campesino reconoce su estupidez pasada y rechaza la sofística y a sus representan-

⁴⁷ Al final de la pieza, el Morcillero revela definitivamente ante Demos los engaños de Paflagonio-Cleón cuando propone que Demos revise la cesta de ambos rivales (vv. 1211-13); en ese momento, Demos comprueba que Paflagonio se ha quedado con algunas cosas (vv. 1214-20) y decide otorgarle la victoria definitiva al Morcillero (vv. 1227-8). El desenmascaramiento de Paflagonio convierte al personaje en un burlado/burlador por un rival superior, que lo sobrepasa en astucia. De esta forma, el Morcillero se convierte en el burlador y el vencedor definitivo. Sobre la condición de Paflagonio como burlador/burlado, véase Schere (2013).

⁴⁸ Al menos desde *Acarnienses*, el público sabe que el líder Cleón habría iniciado acciones legales contra el comediógrafo por injuriar a la ciudad en su comedia *Babilonios* en presencia de extranjeros (cf. *Ach.* 502-503). Al respecto, véanse entre otros Halliwell (1991b), Henderson (1998), Sommerstein (2004a) (2004b).

tes; se enfrenta con ellos y destruye la escuela de Sócrates, postura que representa la visión negativa del enunciador-autor respecto de la nueva educación. En el desenlace, en definitiva, Estrepsiades asume a través de sus acciones la defensa de la posición avalada en la pieza, como los demás héroes aristofánicos de la comedia temprana⁴⁹.

En síntesis, *Caballeros* y *Nubes* presentan una situación inicial que las aleja del esquema binario propuesto, pero ambas retoman el modelo, con mayor o menor proximidad, en el desenlace de la comedia; las dos obras oponen finalmente las figuras del héroe y su antagonista, y condenan como blanco central y definitivo al polo negativo de la pieza (Paflagonio y Sócrates), que termina o bien vencido (Paflagonio) o bien damnificado por el héroe (Sócrates).

CONCLUSIONES

Hemos intentado demostrar la existencia de un par cómico en algunas escenas humorísticas de la épica homérica, protagonizadas por Odiseo. Esta estructura binaria, de origen folklórico, que se manifiesta en varios géneros de la literatura griega, conjuga la presencia de dos personajes opuestos y antagonicos, que constituyen el nudo del episodio y que contraponen un discurso y un contradiscurso. El héroe representa la postura favorecida, ocupa el lugar del vencedor y burlador de su antagonista y duplica internamente la burla que ejerce el enunciador-autor. En el modelo Odiseo-Cíclope, el blanco cómico responde al tipo cómico del tonto; en el modelo Odiseo-Iro y Odiseo-Tersites, el blanco encarna además el tópico del fanfarrón.

⁴⁹ En un trabajo de 2009 sostuvimos que el par Estrepsiades-Sócrates presenta una ruptura parcial con la lógica del par cómico. Si bien es cierto que este par resulta diferente al de los otros pares tempranos, cabe subrayar también los puntos en común. El final de la pieza, observamos, la acerca parcialmente al modelo: Estrepsiades es un tonto, pero que alcanza cierta lucidez final y Sócrates un hábil engañador, que termina vencido y burlado por el campesino mediante la destrucción del “pensadero”. Con todo, el hecho de contar con una segunda versión corregida de la pieza, elaborada alrededor del año 417 por fuera del periodo estudiado, dificulta las posibilidades de realizar afirmaciones categóricas.

La comedia de Aristófanes se nutre del par tradicional y del par homérico para construir los rasgos del héroe y su antagonista. Hemos detectado, en primer lugar, la intertextualidad existente entre la comedia aristofánica y la épica homérica bajo la forma de alusiones indirectas, como las resonancias del episodio de Iro en la escena del héroe disfrazado de mendigo en *Acarnienses*. Sin embargo, creemos que más allá del uso de alusiones, el par homérico incide, sobre todo, en la elaboración de la estructura del par aristofánico y de sus rasgos constitutivos. Esto significa que el comediógrafo construye sus personajes protagonistas siguiendo el esquema homérico, folklórico y tradicional, de contraponer dos figuras opuestas con características bien definidas: el burlador y el burlado, el vencedor y el vencido, el representante del discurso avalado en la pieza y el representante del contradiscurso. En *Acarnienses* se verifica, especialmente, la presencia del modelo Odisseo/Iro y Odisseo/Tersites, que construyen su blanco cómico bajo la imagen del fanfarrón burlado. Más precisamente, la mayoría de los antagonistas aristofánicos, en particular Lámaco, Pólemos y Paflagonio, manifiestan todos una actitud arrogante frente a su adversario, que se revela vana al resultar inexorablemente vencidos por el héroe⁵⁰.

En *Avispas*, se aprecia sobre todo la incidencia del modelo de Odisseo/Cíclope: Filocleón resulta una reelaboración de la figura del “tonto” malvado, al estilo de Polifemo, y es caracterizado de manera expresa como tal. Pero también los demás antagonistas aristofánicos suelen mostrar un grado de inteligencia inferior al del héroe, que los vence en *agón* y se erige como vencedor final en la pieza.

Asimismo, tanto en *Caballeros* como en *Paz* el polo negativo remite a la figura del Cíclope en su carácter monstruoso: Paflagonio es tan espantoso que ningún fabricante de máscaras se ha atrevido a retratarle⁵¹; Pólemos presenta un aspecto atemorizante y salvaje, provisto de un mortero para destrozar ciudades. En definitiva, los antagonistas aristofánicos conjugan los ras-

⁵⁰ McLeish (1980) sostiene que la mayoría de los antagonistas aristofánicos representan la figura del ἀλαζών (‘fanfarrón’, ‘impostor’).

⁵¹ Cf. *Eq.* 230-232. Dover ([1967] 1975) conjetura que la máscara de Paflagonio-Cleón en *Caballeros* debería haber sido especialmente espantosa, acorde con la habitual representación monstruosa del demagogo (cf. *Vesp.* 1031-5; *Pax* 753-8).

gos negativos de los blancos cómicos homéricos: arrogancia, estupidez, maldad, salvajismo. Si bien Whitman, entre otros, destacan los paralelismos entre Odiseo y el héroe cómico aristofánico, no se ha analizado la incidencia del par homérico completo sobre el par cómico aristofánico: así como Odiseo sirve a la elaboración del héroe, los antagonistas de los pares homéricos están presentes en la figura de los antagonistas aristofánicos. Nuestro enfoque, entonces, desplaza el eje de análisis de la figura aislada del héroe hacia el concepto binario del par cómico.

Otro aspecto destacable en el estudio de la influencia del par homérico sobre el aristofánico tiene que ver con la recepción contemporánea de la comedia. Creemos que la adaptación del par tradicional generaría cierta disposición en el público a adoptar partido por el héroe con el aval de la tradición literaria. El polo positivo del par aristofánico queda asociado a los valores positivos de los héroes homéricos, mientras que su antagonista queda ligado a la figura netamente degradada del polo negativo homérico. En este sentido, la adaptación con variantes del par homérico facilita la estrategia persuasiva de la comedia en tanto el empleo de un modelo tradicional logra darle mayor eficacia al ataque contra sus blancos contemporáneos.

Además de los paralelismos observados, es preciso señalar finalmente algunas diferencias significativas entre el modelo tradicional homérico y su versión aristofánica. En Homero los blancos cómicos dominantes (Iro, Tersites) tienen una condición de inferioridad social, moral e intelectual respecto del héroe Odiseo. Esta elección del blanco es acorde con el ideal aristocrático de la épica. Aristófanes, por el contrario, invierte el blanco de la burla y suele ubicar como eje del ataque a los personajes más poderosos: el general Lámaco, el popular líder Cleón, el destacado Sócrates, el divino Pólemos. El héroe, en cambio, carece de especial relevancia o notoriedad pública. Por eso, podemos afirmar que si bien el par aristofánico se basa en antecedentes tradicionales, introduce variantes y aspectos innovadores que son acordes con el espíritu renovador de la comedia antigua. En el par homérico, el humor se limita a atacar al más débil (Tersites, Iro) y a reforzar estereotipos negativos compartidos. En la comedia aristofánica, por el contrario, los blancos dominantes ya no son personajes inferiores o desconocidos, sino generales, políticos o intelectuales destacados que gozaban de gran renombre. La innovación tiene que ver, creemos, con el contexto democrático: mientras

que la épica se burla del personaje bajo, antiheroico, carente de poder, de acuerdo con su ideal aristocrático, la democracia ateniense valoriza al ciudadano ordinario y ubica en el eje del ataque a los individuos poderosos. El par cómico tradicional sufre transformaciones y se pone al servicio del cuestionamiento contra las élites políticas e intelectuales.

BIBLIOGRAFÍA

- BELTRAMETTI, A. "Le couple comique. Des origines mythiques aux dérives philosophiques", 215-226. En: M.L. Desclos (ed.), *Le rire des Grecs. Anthropologie du rire en Grèce ancienne*, Grenoble: Editons Jérôme Million, 2000.
- BETA, S. *Il linguaggio nelle commedie di Aristofane. Parola positiva e parola negativa nella comedia antica*, Roma: Accademia Nazionale dei Lincei, 2004.
- BRILLANTE, C. "La figura di Filocleone nel prologo delle Vespe di Aristofane", *QUCC*, 1987; 26. 2: 23-35.
- COOK, E. "'Active' and 'Passive' Heroics in the *Odyssey*", 111-134. En: L.E. Doherty (ed.), *Oxford Readings in Classical Studies. Homer's Odyssey*, Oxford - New York: Oxford University Press, 2009.
- DEGANI, E. "Aristofane e la tradizione dell'invettiva personale in Grecia". 1-49. En: J.M. Bremen y E.W. Handley (eds.), *Aristophane (Entretiens sur L'Antiquité Classique, XXXVIII)*, Vandoeuvres - Genève: Fondation Hardt, 1991.
- DE LAMBERTERIE, CH. "Aristophane, lecteur d'Homère", 33-52. En: M. Trédé y Ph. Hoffman (eds.), *Le rire des anciens. Actes du Colloque International (Université de Rouen, École normale supérieure, 11-13 janvier 1995)*, Paris: Presses de l'Ecole normale supérieure, 1998.
- DE STE CROIX, G. E. M. "The Political Outlook of Aristophanes", 42-64. En: E. Segal (ed.), *Oxford Readings in Aristophanes*, Oxford-New York: Oxford University Press, [1972] 1996.

- DOVER, K. M. "Portrait-Masks in Aristophanes", 155-169. En: H.-J. Newiger (ed.), *Aristophanes und die alte Komödie*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, [1967] 1975.
- DOVER, K. M. *Aristophanic Comedy*, Berkely-Los Angeles: University of California Press, 1972.
- FISHER, N. R. E. "Multiple Personalities and Dionysiac Festivals: Dicaeopolis in Aristophanes' 'Acharnians'", *G&R*, 1993; 40. 1: 31-47.
- FOLEY, H. "Tragedy and Politics in Aristophanes' Acharnians", *JHS*, 1988; 108: 33-47.
- FORREST, W. G. *Aristophanes' Acharnians*, *Phoenix*, 1963; 17: 1-12.
- GOLDHILL, S. *The Poet's Voice. Essays on Poetics and Greek Literature*, Cambridge: Cambridge University Press, 1991.
- HALLIWELL, S. "The Uses of Laughter in Greek Culture", *CQ*, 1991a; 41: 279-296.
- HALLIWELL, S. "Comic Satire and Freedom of Speech in Classical Athens", *JHS*, 1991b; 111: 48-70.
- HARRIOTT, R. M. "Acharnians 1095-1142. Word and actions", *BICS*, 1979; 26: 95-98.
- HARRIOTT, R. M. "The Function of the Euripides Scene in Aristophanes' 'Acharnians'", *G&R*, 1982; 29.1: 35-41.
- HENDERSON, J. "Attic Old Comedy, Frank Speech, and Democracy", 255-273. En: D. Boedeker y K.A. Raafaub (eds.), *Democracy, Empire, and the Arts in Fifth-Century Athens*, Cambridge-Massachusetts: Harvard University Press, 1998.
- JOUAN, F. "La paratragédie dans les Acharniens", *Cahiers du Guita*, 1989; 5: 17-30.
- KEANE, C. "Definig the Art of Blame: Classical Satire", 31-52. En: R. Quintero (ed.), *A Companion to Satire*, Oxford: Blackwell Publishing, 2007.
- KENTCH, G. *Euripidaristophanizing. Tragedy and Comedy in Four Plays of Aristophanes*, Tennessee: VDM Verlag, 2008.
- KERBRAT-ORECCHIONI, C. *La enunciación. De la subjetividad en el lenguaje*, Buenos Aires: Edicial, [1980] 1993 (trad. española G. Anfora y E. Gregores).

- MARKS, J. “The Ongoing Neikos: Thersites, Odysseus, and Achilles”, *AJPh*, 2005; 126: 1-31.
- MASTROMARCO, G. “La maschera del miles gloriosus: dai Greci a Plauto”, 17-40. En: R. Raffaelli y A. Tontini (eds.), *Lecturae Plautinae Sarsinates, XII, Miles gloriosus*, Urbino: QuattroVenti 2009.
- MCLEISH, K. *The Theatre of Aristophanes*, London: Thames and Hudson, 1980.
- MONRO, D. B. Y ALLEN, TH. W. (eds.), *Homero. Opera*, Oxford: Oxford Clarendon Press, [1902] 1939.
- MOULTON, C. *Aristophanic Poetry*, Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, 1981.
- MURRAY, A. T. (ed.), *Homer. The Odyssey*, London: William Heinemann, 1919.
- NAGY, G. *The Best of the Achaeans. Concepts of the Hero in Archaic Greek Poetry*, Baltimore-London: The Johns Hopkins University Press, 1979.
- OLSON, D. S. (ed., com.), *Aristophanes. Peace*, Oxford: Oxford Clarendon Press, 1998.
- OLSON, D. S. (ed., com.), *Aristophanes. Acharnians*, Oxford: Oxford University Press, 2002.
- PADUANO, G. *Il giudice giudicato. Le funzioni del comico nelle Vespri di Aristofane*, Bologna: Il Mulino, 1974.
- PLATTER, CH. *Aristophanes and the Carnival of Genres*, Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2007.
- RADIN, P. *The Trickster. A Study in American Indian Mythology*, New York: Schocken Books, [1956] 1972.
- RAU, P. *Paratragodia. Untersuchungen einer komischen Form des Aristophanes*, München: C. H. Beck, 1967.
- ROSEN, R. M. *Making Mockery. The Poetics of Ancient Satire*, Oxford: Oxford University Press, 2007.
- SAETA COTTONE, R. *Aristofane e la poetica dell'ingiuria. Per una introduzione alla loidoria comica*, Roma: Carocci Editori, 2005.
- SEIDENSTICKER, B. *Palintonos harmonia: Studien zu komischen Elementen in der griechischen Tragödie*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1982.

- SCHERE, M. J. "El par cómico de Estrepsiades y Sócrates en la comedia *Nubes* de Aristófanes", *Argos*, 2009; 32: 203-218.
- SCHERE, M. J. "El tópico del burlador-burlado en la comedia *Caballeros* de Aristófanes", *Nova Tellus*, 2013; 30. 2: 19-41.
- SCHERE, M. J. "El par cómico en la fábula y su proyección sobre el par aristofánico", *Myrtia. Revista de Filología Clásica*, 2014a; 19: 39-67.
- SCHERE, M. J. "El problema del héroe cómico en *Avispas*", *Synthesis*, 2014b; 21: 97-109.
- SOMMERSTEIN, A. H. (ed., trad., com.), *The comedies of Aristophanes. Peace*, vol 5, Warminster: Aris & Phillips, [1985] 1990.
- SOMMERSTEIN, A. H. "Comedy and the unspeakable", 205-222. En: D.L. Cairns y R.A. Knox (eds.), *Law, Rhetoric and Comedy in Classical Athens*, Swansea: The Classical Press of Wales, 2004a.
- SOMMERSTEIN, A. H. "Harassing the Satirist: The Alleged Attempts to Prosecute Aristophanes", 145-174. En: I. Sluiter y R.M. Rosen (eds.), *Free Speech in Classical Antiquity*, Leiden-Boston: Brill, 2004b.
- THALMANN, W. G. "Thersites: Comedy, Scapegoats, and Heroic Ideology in the *Iliad*", *TAPhA*, 1988; 118: 1-22.
- THIERCY, P. *Aristophane: fiction et dramaturgie*, Paris: Les Belles Lettres, 1986.
- VOELKE, P. "Eurípide, héros et poète comique: à propos des Acharniens et des Thesmophories d'Aristophane", 117-138. En: C. Calame (ed.), *Poétique d'Aristophane et langue d'Eurípide en dialogue*, Lausanne: Études de Lettres, 2004.
- WHITMAN, C. *Aristophanes and the Comic Hero*, Cambridge-Massachusetts: Harvard University Press, 1964.
- WILSON, N. G. (ed.), *Aristophanis Fabulae*, vol. 1, Oxford: Oxford University Press, 2007.